

Multiculturalidad y arte africano
Cuadernos del Ateneo. La Laguna nº 13, noviembre 2002, pp. 59-66.

@Anna M. Guasch 2002

Bajo el título **Multiculturalidad y arte africano**, quería plantear una historia de dos, una historia de un “Yo” y de un “Otro”, una historia de encuentros y desencuentros donde el “Yo”, en un primer momento dominante, hegemónico y universal (el universalismo como un camuflaje para el poder hegemónico, según cuenta Gerardo Mosquera¹) se aproxima y se confunde con el “Otro”, cada vez menos marginalizado, donde tienden a desaparecer las fronteras entre los conceptos de “ciudadano” y “extranjero”, de “nación” y “sujeto”, donde, como rezaba el título de la última bienal de Lyon, todos somos hasta cierto punto “Yo” y “Otro”, es decir, “todos somos exóticos a la mirada del otro” o donde, como afirma Coco Fusco, la identidad racial no sólo concierne a lo negro, lo latino, lo asiático, lo nativo-americano, sino también a lo blanco: “Ignorar la etnicidad blanca es redoblar su hegemonía. Olvidar toda referencia a la etnicidad blanca puede implicar eliminar el juicio crítico en la construcción del “Otro”².

Una historia que en el marco de las “políticas del lugar” a las que últimamente nos tienen tan acostumbrados antropólogos, sociólogos y politólogos, se ubica no ya en el lugar de la globalización, del corporativismo transnacional, del capitalismo global, multinacional o tardío y de las comunicaciones “virtuales”, sino en el espacio de un renovado Imperio. Un concepto de Imperio (*Empire*) que nada tiene que ver con el concepto “colonial” de Imperio como aquello que, según Frantz Fanon³ “colonizaba imaginaciones” o funcionaba a un nivel psicológico para el “oprimido”. Un Imperio que no es la simple y lineal extensión del imperialismo, y que se presenta como un marco histórico, político y económico post-colonial y post-imperialista.

Una noción de Imperio que sí en cambio enlaza con las teorías del teórico literario norteamericano Michael Hardt y del filósofo político italiano Antonio Negri incluidas en el estudio *Empire*⁴, un texto clave en los actuales debates teóricos y

¹ Gerardo Mosquera, “Importante y *exportante*”, *Atlántica*, 19, Invierno 1998, p. 60.

² Coco Fusco, “Fantasies of Oppositionality” (*Afterimage*). Cit. por bell hooks, “Representing Whiteness. Seeing *Wings of Desire*”, en Nicholas Mirzoeff (ed.), *Visual Culture. Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 2001, p. 343.

³ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, París, 1952.

⁴ Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass., y Londres, Harvard University Press, 2000.

filosófico-políticos sobre la globalización y la diáspora⁵. A qué se llama Imperio, se preguntan los autores ante la irresistible e irreversible globalización en el ámbito de los intercambios económicos y culturales, para seguidamente responder: por Imperio se entiende un nuevo orden global, una nueva forma global de “soberanía” superadora de los antiguos conceptos de “centro” y “periferia” y compuesta de múltiples organismos nacionales y supranacionales que invitan a la descentralización y desterritorialización en el marco de la economía global.

Ya no hay “centro territorial de poder”, sostienen Hardt y Negri, aludiendo al hecho de que el Imperio sólo está allí donde está acumulado el capital colectivo, en Singapur o en Wall Street, en Harvard o en la región más recóndita del África Negra ;ya no hay fronteras, límites o barreras fijas en la nueva cartografía del “no lugar”: “Pensamos que no hay un lugar –afirma Negri- de centralización del Imperio, que es preciso hablar de un “no lugar”. No decimos que Washington no sea importante: Washington posee la bomba, Nueva York, el dólar. Los Ángeles , el lenguaje y la forma de comunicación. Pero los lugares del mando lo atraviesan todo, allá donde hay nuevas jerarquías y nuevas formas de explotación”⁶.

Mucho es lo que ha acontecido desde los primeros trabajos anti-coloniales o panafricanistas de Frantz Fanon de los años cincuenta y este reciente diríamos post-anti-colonialista texto de Hardt y Negri. El mundo global, todo y ser más global para unos que para otros, ya no está dividido en estructuras binarias: lo civilizado, lo primitivo, lo crudo, lo cocido, la cultura, la subcultura; ni está dominado por una mirada etnocéntrica y por una sociedad basada en el “monoculturalismo” y la homogeneización fundamentalista. Y por doquier circulan los discursos de la crítica al poder y de la constatación de la diferencias nacidos la mayoría de ellos en el marco del posestructuralismo francés con las aportaciones claves de Derrida, Deleuze, Foucault y Lyotard.

En esta “historia de dos”, que en nuestro caso se concretará en la relación entre el “Yo occidental” y el “Otro negro” , no quería pasar por alto un autor objeto de constante de revisión y cita por parte del discurso postcolonial y multiculturalista : se trata de Frantz Fanon, psicólogo nacido en las Antillas francesas, en Martinica (1925), que el color negro de su piel lo hizo identificarse con la figura del “Otro” y que ya en 1952 escribió un esencial texto *Peau noire, masques blancs*, titulado originariamente “Un ensayo para la desalienación de Negros” en el que examinó los efectos

⁵ Sobre la diáspora y sus relaciones con la cultura visual veáse Nicholas Mirzoeff (ed.), *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000.

⁶ Gabriel Albiac. Entrevista a Toni Negri, “El G-8 es una caricatura; la globalización exige una participación de todos”, *El Mundo*, sábado 1 julio 2001.

psicológicos del colonialismo, en concreto el colonialismo francés y explicó las consecuencias de la formación de la identidad del individuo “colonizado” que era forzado a la internalización del “Yo”(la figura del “negro”) como “Otro” (la civilizada, racional e inteligente figura del colonizador).

Para el ámbito de la representación visual quizás la parte más interesante del mencionado texto-manifiesto sea el capítulo titulado “El factor de la negritud”⁷, en el que define la “identidad” (de hecho su propia identidad, ser un negro –aunque intelectual, con estudios de medicina y psiquiatría- viviendo en la sociedad blanca francesa) en términos negativos, como una ausencia de sujeto: “Una cultura racista – afirma Fanon- prohíbe por definición la salud psicológica en el hombre negro”.

Especialmente influyentes para el terreno de los estudios poscoloniales fueron los análisis del palestino de origen y profesor de la Universidad de Columbia de Nueva York Edward Said, en concreto su texto *Orientalism* (1977)⁸, considerado “oficialmente” como el primer estudio postcolonial, y en el que Said, siguiendo a Foucault en el sentido de reactivar las relaciones entre conocimiento, poder, representación y autoridad, puso el acento en la figura del colonizador por encima de la del colonizado. En el reconocimiento del “Otro” imperial y en el fin de la visión etnocéntrica de occidente y de la cultura imperialista, Said reconocía lo híbrido, lo subalterno, la cultura empujada hacia los márgenes. Y ello en un nuevo espacio cultural que no era simplemente una sucesión a lo moderno (Said sustituyó el prefijo “post” por el “beyond”, más allá), sino un entramado de continuidades y discontinuidades en el que lo importante no era tanto la cuestión de la identidad, sino la política de reconocimiento.

No obstante, si bien las ideas Said se han quedado hasta cierto punto confinadas en el terreno de la teoría cultural, no así ha ocurrido respecto a otro teórico postcolonial, el hindú afincado en Estados Unidos, Homi K. Bhabha, cuyo discurso repleto de ideas sobre la identidad, la migración y la diáspora ha gozado de un gran predicamento entre los discursos críticos, curatoriales y las prácticas artísticas en la era multicultural.

⁷ El título de este capítulo es el mismo de una antología de textos (*The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation*, Londres, Bay Press, 1994) clave en las relaciones multiculturalidad-arte negro: una antología editada por Alan Read con textos de Stuart Hall, bell hooks, Kobena Mercer, Homi K. Bhabha y Renée Green, entre otros, ejemplo de diálogo entre teoría cultural y prácticas visuales y modelo de cómo la narrativa, los media, la imagen y el símbolo quedan vinculados a la práctica del conocimiento social y a las políticas contemporáneas del lugar.

⁸ Edward Said, *Orientalism*, 1977. Ver también *Power, Politics and Culture. Interviews with Edward W. Said* (Gauri Viswanathan, ed.), Nueva York, Panteon Books, 2000.

Especialmente pertinente al respecto es su texto *The Location of Culture*, en el que plantea la noción de “vivir en los bordes”, vivir en lugares transicionales donde se imponen los conceptos de “más allá” (*beyond*) y “entre” (*in-between*); “el más allá no es ni un horizonte, que deja atrás al pasado sino una zona de tránsito (una “travesía”) un *in-between* donde se entrecruzan pasado y presente, diferencia e identidad, fuera y adentro, inclusión y exclusión: un espacio pues intersticial, híbrido, liminal, más allá de las definiciones binarias (como nativo-extranjero o maestro-esclavo): “Más allá del blanco, más allá de la modernidad, más allá de las nociones de clase y género, más allá de las narrativas de origen nos encontramos con la articulación de las diferencias, con los espacios “in-between”⁹.

Bhabha nos sugiere que debemos pensar más allá de narrativas de originalidad y de primigenias subjetividades y debemos prestar atención a aquellos momentos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Y son precisamente estos espacios “in-between” los que nos proporcionan el terreno favorable para las estrategias de autoprotección -singular o comunitarias- que inician nuevos signos de identidad. Permaneciendo en el “borde”, nos dice Bhabha, el emigrante es invitado a intervenir activamente en la transmisión de la herencia cultural o tradición mucho más que a aceptar “pasivamente” sus venerables ancestros. Este emigrante puede así cuestionar, volver a poner de moda o movilizar ideas recibidas. Y es así, continua afirmando Bhabha, como el conocimiento heredado (la identidades locales, las diferencias) puede ser reinscrito con nuevos significados. Bhabha llama a esta acción “reinstaurar el pasado”. Y desde una posición migratoria o minoritaria, este “reinventar el pasado” introduce y cito textualmente “otras, e inconmensurables temporalidades culturales hacia la invención de la tradición: “El pasado-presente se convierte en parte de la necesidad –no de la nostalgia- del vivir”¹⁰. Y por inconmensurables Bhabha alude implícitamente a un aspecto de extrañeza, de disrupción (cita literalmente a Freud y su concepto de “uncanny”, de trauma, de ansiedad), disrupción con capacidad para distorsionar la exclusiva lógica binaria de la que dependen una gran variedad de discursos desde el nacionalista, el colonialista y el patriarcal.

No queremos insistir más en el discurso de Bhabha, aunque sin duda sus concepto de “límite” y de “más allá” resultan muy apropiados para centrar la problemática del “Otro” racializado, o más concretamente “negro” y lo que denominaremos el “problema de la línea de color” (aludiendo al hecho de que las

⁹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994.

¹⁰ H.K. Bhabha en “Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation”, en *1993 Biennial Whitney*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1993, pp. 62-63.

¹¹ H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., p. 7.

fronteras nacionales no son otra cosa que “líneas de color”), en alusión a un antiguo texto de Web Dubois, *El alma del la gente Negra*¹².

¿Qué ocurre, que ha ocurrido en los últimos diez años -este será el marco cronológico de nuestro análisis- con la utópica promesa de ruptura de bordes, de márgenes, de fronteras territoriales implícita en la globalización? ¿Cómo se resuelven las relaciones del Yo/Otro en el marco de la globalización-diferenciación? ¿Es el “New Internationalism” y su “recoding”(o recodificado) nuevo estatus (por “recoding entendemos un cambio de códigos, en ningún caso una transformación del objeto en sí mismo) la promesa utópica que, según las tesis de Jean Fischer ¹³ puede garantizar un nuevo mundo de armonía e integración cultural?.

O este “New Internationalism” tiene el peligro de convertirse y, sigo citando a Jean Fischer¹⁴, en una visión “distópica” que anula las diferencias locales, las identidades locales esenciales, los modelos tradicionales de conocimiento y la rica diversidad de culturas, lo cual conduce a la homogeneización cultural y, en último término, a un mayor control por parte de las estructuras de poder. Y respecto al arte africano, el dilema es: ¿qué hacer con lo local, lo nacional, lo global? ¿mantener las múltiples etnias y comunidades religiosas, con sus mitos de esencialismo nacional, cultural y étnico que apuntan a la idea convencional de nación- ciudadanía? , o ¿mantener el “Otro” a una cierta distancia del “Yo” como una nueva modalidad de lo exótico?.

La/s respuesta/s sin duda no son fáciles. He aquí, pero, algunos “case studies” del campo de las prácticas artísticas, teóricas y curatoriales que han generado un interesante catálogo de actitudes hacia el fenómeno de la “otredad” y, en concreto, hacia el “Otro” étnico a lo largo de los últimos diez años. En este sentido hay un cierto consenso al afirmar que una de las primeras exposiciones “postcoloniales” *Magiciens de la terre* (Centre Georges Pompidou, París, 1989) , todo y el loable intento de Jean Hubert Martín y sus asesores de fomentar un encuentro “no jerarquizado” de artistas contemporáneos occidentales y de artistas de áreas marginales, desconocidos en los circuitos de arte contemporáneo (en total 100 artistas, 50 por ámbito) no fue si no una

¹² Según W. Dubois, el factor de la diáspora sólo puede ser comprendido desde el concepto de “doble conciencia”: “Uno siempre siente una dualidad de fuerzas dentro de sí- ser Americano, ser negro; dos almas; dos pensamientos, dos irreconciliables esfuerzos; dos ideas contrapuestas en un oscuro cuerpo cuya persistente fuerza es lo único que le salvará de su descuartizamiento”. Véase al respecto: Nicholas Mirzoeff, “The Múltiple Viewpoint”, en *Diaspora and Visual Culture*, *op. cit.*, p. 4.

¹³ Jean Fischer (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts* , Londres, Kala Press, 1994. Véase también el ensayo de Rasheed Araeen, “New Internationalism, or the Multiculturalism of Global Bantustants”, en *Global Visions*, pp. 3-12.

¹⁴ Nos referimos al texto “Tu dices hola y yo digo adiós”, *Transatlántico. Diseminación, cruce y desterritorialización*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, pp. 159-166.

operación etnocéntrica y hegemónica que no pudo desprenderse de considerar a los “otros” como primitivos y en la que la supuesta connivencia de códigos culturales contrapuestos quedó reducida a una confrontación estética que presupuso en todo momento la superioridad de la cultura occidental frente a las no occidentales (los hombres frente a los magos).

Tal como afirmó al respecto Benjamin B. Buchloh *Magiciens de la Terre* no superó el carácter de empresa reformista en la que unos comisarios asesorados por antropólogos y etnógrafos mostraron descontextualizada, en un medio dominado por la fetichización del signo, la cultura del espectáculo y el culto a la mercancía, la producción artística de sociedades tribales y culturas residuales¹⁵.

Tras *Magiciens de la terre* vinieron empresas correctoras como *Africa explora. Arte africano del siglo XX* (que empezó en 1991 en Nueva York y acabó su periplo en 1994 en Barcelona)¹⁶, *Africa hoy*¹⁷ (1991), *Otro país. Escalas Africanas* (1994)¹⁸ o *Tiempo de Africa* (2001)¹⁹, la primera con un carácter diacrónico (una visión del arte africano del siglo XX con el trabajo de artesanos populares) y las otras, sincrónico, abordando literalmente el arte africano contemporáneo.

Si bien, por ejemplo, *África explora* nunca fue cuestionada por su carácter de empresa etnocéntrica, sí en cambio abundaron las críticas sobretodo por parte de críticos y artistas africanos, por el excesivo respeto a la tradición, a la especificidad de “lo africano”. Se mantuvo lo autóctono (la muestra dejó en efecto que el “otro”, las voces del arte africano, manifestara sus conceptos de tradición, modernidad o marginalidad), pero la empresa de Susan Vogel apenas permitió un diálogo, aunque fuera lleno de subalternidades, entre este “Otro” y el “Yo” occidental.

Y la solución o la buscada solución vino de la mano de otro teórico poscolonial, el nigeriano establecido en Nueva York, Okwui Enwezor y a la que prometía ser (en parte lo fue, pero sólo en parte) la gran panacea en plena era de la globalización económica en el diálogo entre África y la metrópolis occidental. Y esta panacea tuvo un nombre *Trade Routes. History and Geography* (Rutas comerciales. Historia y Geografía), el nombre de la 2 Bienal de Johannesburgo, que surgió con el propósito (propósito

¹⁵ Benjamín H.D. Buchloh, “Jean Hubert Martín et Benjamín Buchloh. Entretien”, en *Les cahiers du Musée National d’Art Moderne*, 28, verano 1989, p. 9.

¹⁶ *Àfrica explora. Art Africà del segle XX*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 16 noviembre-16 enero 1994.

¹⁷ *Africa Hoy. Obras de la Contemporary African Art Collection*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.

¹⁸ *Otro país. Escalas Africanas*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1994-1995.

¹⁹ *Tiempo de Africa*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2000-2001.

que en todo caso no se coció en Johannesburgo sino en el barrio de Brooklyn en Nueva York) de corregir los peligros de uniformización cultural derivados de la fórmula metropolitana, así como la implícita racionalidad del “New Internationalism”. En 1997 efectivamente ya no existía el apartheid racial (aunque sí existiera como fórmula económica) y Nelson Mandela no estaba en prisión (aspectos éstos que sí confluían en 1989 con motivo de la exposición *Magiciens de la terre*). Y O. Enwezor, conocedor de lo cuestionada que fue la labor de Jean Hubert Martín, no sólo incorporó una abundante presencia de artistas africanos, asiáticos y sudamericanos, sino que prescindió de las “listas del Tercer Mundo” (los artistas no representaban en ningún caso naciones) dando por supuesto, como afirma Jen Budney²⁰ que los artistas africanos no eran unos artistas ingenuos que vivían al margen, aislados, como así presupuso *Africa explora* y que se producía un constante intercambio de ideas y bienes de consumo con el resto del mundo.

Aparte de estas listas abiertas de artistas, quizás la mayor baza de Okwui Enwezor en la mencionada Bienal fue un discurso teórico bien arropado, entre otros, por conceptos extraídos bien de la etnografía, como las “zonas de contacto” de James Clifford²¹ que Enwezor proyectó en encuentros entre artistas e intelectuales y situaciones políticas y sociales más allá de todo concepto de nacionalismo como de los discursos posmodernos de la diferencia, en especial los cercanos a las tesis de Foucault.

La bienal de Johannesburgo dejó de ser así un manifiesto únicamente visual para propiciar la “producción de conocimiento” en la búsqueda de alternativas a las tensiones entre lo local y lo global. ¿Cuál era el “cutting edge” de una bienal en la que participaron algunos de los más destacados creadores metropolitanos y periféricos a finales de los años noventa?, se preguntaba Enwezor: “Los artistas – afirmó Enwezor – deben ser vistos como operando en elevados niveles de investigación en los procesos filosóficos, políticos, fenomenológicos y sociales de nuestro tiempo (...) Ellos hablan de cultura en una época en que la cultura es una noción cuestionada y de historia en un momento en que la historia no está más sometida a una cuestión de autoridad. Ellos tejen complejas y turbadoras narrativas políticas en medio de un contexto de caos y de destrucción”²².

Y la pregunta que queda en el aire es ¿se establecieron realmente las “rutas comerciales” entre África y el resto del mundo en una bienal que favoreció en todo

²⁰ Jean Budney, “Trade Routes en la encrucijada”, en *Atlántica*, 19, invierno 1998, pp. 2-29.

²¹ James Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (edición original *The Predicament of Culture*), Barcelona, Gedisa, 1995, 2001.

²² Okwui Enwezor, “Introduction Travel Notes: Living, Working, and Travelling in a Restless World”, en *Trade Routes. History and Geography*, 2nd Johannesburg Biennale, 1997, pp. 7-8.

momento las necesidades del “espectador” internacional y las situaciones individuales más allá de los aspectos nacionalistas? Y ¿a costa de qué?, quizás de los propios artistas del lugar, de la propia especificidad del lugar.

Quizás en este sentido, la mejor respuesta a estas preguntas la dio un artista nigeriano Olu Oguibe operando en la arena metropolitana, en este caso Nueva York, presente con sus obras en Johannesburgo. Oguibe, utilizando el conceptual como una “lingua franca” no renunció a la narratividad, a la metáfora y al simbolismo y su producción un “locus” para la memoria de la pérdida de la alienación, el abandono, la violencia de la representación proyectados sobre el “otro indeseable”. La herida que acarrea el exilio, tal como afirma O.Enwezor²³, está siempre en la obra de Oguibe, vulnerable y conmovedora y sus ideas sobre el exilio y emigración también son válidas para ciudadanos de muchos países europeos: gitanos, turcos, bosnios: obras en definitiva que subrayan el nunca resuelto y ambiguo estatus de lo marginado, pero más allá de toda referencia folklórica o excesivamente localizada.

La estrategia de Olu Oguibe, al igual que la de otros artistas africanos como Bili Bidjocka, Ike Ude, Folake Shoga o Oladele Bamgboye afincados o no en las metrópolis occidentales en la que el “otro”, no es si no imagen, y sólo existe en el “liminar” punto de incomensurabilidad, como el fantasma del sueño y la desilusión del etnógrafo, resulta ejemplar al respecto: en vez de fomentar los conceptos de tradición, autenticidad y originalidad, trabaja por un des-plazamiento / des-centramiento del centro o de la historia. El concepto clave sería de todo este proceso es, según Enwezor, el de la apropiación, apropiación de los “ismos” y gustos centralistas para “fundirlos” con la producción nacional de aquellos países que aunque pobres son culturalmente potentes: la apropiación como uno de los emblemas mentales de la periferia global militante.

Yo, pero, en este sentido, no pensaría tanto en términos de apropiación, pieza esencial de la primera posmodernidad, la discursivo-lingüística, la conectada con los discursos de Barthes-Baudrillard- Derrida, sino en términos de “site specificity” y sus desviaciones hacia el terreno de la antropología cultural y de la etnografía. Creo realmente que estamos asistiendo a un giro etnográfico entre las prácticas artísticas y discursivas contemporáneas. Un giro que lo entendemos como una tercera vía entre el internacionalismo moderno (basado en la homogeneizadora fórmula de “todos somos iguales”) o su versión posmoderna postcolonial del New Internationalism (en el que las lenguas francas siguen llegando impuestas desde el “mainstream”) y el localismo localismo periférico, folklórico.

²³ Okwui Enwezor, “Entre dos mundos”. Posmodernismo y artistas africanos en la metrópolis occidental”, *Atlántica*, invierno 1995-96, n. 12.

El lenguaje , el estilo ha sido reemplazado por el interés por el hombre y sus relaciones con el espacio y con las cosas, y ello no en un plano abstracto, sino específico y localizado. De ahí el concepto de “site specificity” que me parece absolutamente pertinente para definir el arte actual. El artista se desentiende del tiempo histórico, de los recorridos diacrónicos, temporales y elige un espacio, una cultura, aprende su idioma, concibe y presenta su proyecto, mapeando el sitio, sin apenas dialéctica con el otro eje, el vertical.

El artista escoge un “lugar” o, citando al antropólogo Marc Augé, un “no lugar”, que no es una antítesis o negación del lugar, pero tampoco es un lugar antropológico, sino más bien una “zona de tránsito”, una “proyección hacia”. Un atravesar lugares antropológicos, es decir, lugares llenos de referencias locales , de identidades individuales, de complicidades de lenguaje – como el mundo africano- en constantes procesos de desplazamientos: “Lugar y no lugar – afirma Augé - son algo más que polaridades opuestas: el primero nunca será borrado completamente, pero el segundo nunca tampoco será completado de forma absoluta: los dos funcionan a modo de palimpsestos en cuyas superficies el juego de “identidades” es incesantemente reescrito. Pero, los no-lugares son la auténtica medida de nuestro tiempo” . O mejor, diríamos nosotros, el palimpsesto como el modelo para las relaciones de no-lugar y lugar, como el contexto perfecto para la definición de la “site-specificity”, contexto en el que el arte africano, chicano, centroamericano, caribeño o indio, para poner unos ejemplos, pierden su carácter localista, su pasado colonial, sus tradiciones culturales , y el arte neoyorquino, londinense y berlinés pierde a su vez su carácter central y hegemónico ¿Dónde está pues el “mainstream”, donde está la capital?. Y de nuevo citamos a Hardt/Negri: allí donde está la actividad económica, política, cultural, sea en ciudades globales como Nueva York, París o Los Ángeles o en las nuevas ciudades globales no occidentales, como Hong Kong, Johannesburgo, Pekín, Shanghai, Senegal o La Habana.